

Christina von Braun

## **Architektur der Denkräume**

Warum verleiht die Humboldt-Universität zu Berlin auf Vorschlag der Philosophischen Fakultät III einem Architekten die Ehrendoktorwürde, obgleich das Fach Architektur an dieser Universität gar nicht oder höchstens in Form von Architekturgeschichte gelehrt wird? Die naheliegendste Antwort lautet, daß Daniel Libeskind nicht nur Architekt ist, sondern auch bildender Künstler, Mathematiker, Dichter, Musiker, Philosoph, Ästhet, Kultur- und Gedächtnistheoretiker ... und dieser breite Fächerkanon ist tatsächlich vertreten an dieser Fakultät, die unter ihrem Dach nicht nur die ganzen kultur- und kunstwissenschaftlichen Fächer, sondern auch die Sozialwissenschaften und die Asien-Afrikawissenschaften zusammenschließt. Auch die Tatsache, daß Daniel Libeskind zugleich Theoretiker *und* Praktiker ist, macht ihn in jeder Hinsicht zu einem idealen Repräsentanten der Vorstellungen, die der Konzeption des Instituts für Kultur- und Kunstwissenschaften zugrundeliegen. Aber das alleine genügt noch nicht als Begründung für die Verleihung der Ehrendoktorwürde.

Zentraler erscheint die Tatsache, daß Daniel Libeskind in die Architektur und in die Architekturtheorie Fragen hineingetragen hat, die weit über die Problematik der reinen Bautechnik hinausgehen, und die zu einem erweiterten Architekturbegriff geführt haben. Es sind Fragen, die sich heute mit dem Neuaufbau der deutschen Hauptstadt mit einer Brisanz stellen, der weder die Diskussion noch die vorliegenden Entwürfe zur Gestaltung der alten und neuen Hauptstadt gerecht werden. Architektur und Stadtplanung bestehen nicht nur in der Konzeption von Gebäuden und Straßenzügen. Mit der Architektur, die sie hervorbringt, stellt eine Gesellschaft sich selber dar; sie verleiht ihrem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form. Der großen Architektur – ob es sich um Kathedralen oder um Städteplanung handelt – lag immer das Konzept des Körpers zugrunde: Der Baukörper war zugleich Spiegel-

bild des menschlichen Körpers, der seinerseits ein Bild des sozialen Körpers sein sollte. Bekannt ist die Geschichte des Architekten Deinokrates aus dem 4. Jahrhundert vor Christus, der Alexander dem Großen den Plan unterbreitete, dem Berg Athos die Form einer männlichen Statue zu verleihen. In ihrer linken Hand sollte eine Stadt angesiedelt werden, in der rechten eine große Schale, die das Wasser sämtlicher Flüsse des Berges auffangen sollte. Alexander verwarf zwar den gigantischen Plan, machte Deinokrates aber zu seinem Berater und Architekten.<sup>1</sup> In der Architekturtheorie der Antike bis zur Renaissance spielte diese Geschichte immer wieder eine wichtige Rolle. Denn der Körper sollte als Vorbild für architektonische Entwürfe dienen. So bezeichnete der römische Militärtechniker und Baumeister Vitruvius, der unter Cäsar und Augustus tätig war und das einzige aus der Antike erhaltene architekturtheoretische Werk hinterlassen hat, im dritten Buch seiner Abhandlung *symmetria* und *proportio* als wichtigste Kriterien für den Bau eines Tempels. Die verschiedenen Teile eines Tempels, so sagte er, müßten in einem festen Verhältnis zueinander stehen „wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen“.<sup>2</sup> War für Vitruv der menschliche Körper Maßstab für präzise Proportionen in der Architektur, so wird sich allmählich die Vorstellung herausbilden, daß die Analogie von Gebäude und Körper dazu dient, dem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form zu verleihen.

Hinter dieser Vorstellung steht die Auffassung von Gemeinschaften und Institutionen als Organismen und Körper.<sup>3</sup> „In der Geschichte der politischen Ideen,“ so schreibt Miri Rubin,

„gibt es eine lange Tradition der Verwendung der Körpermetapher, etwa im *Policraticus* von Johannes von Salisbury (1159), der an ihr seine Konzeption des Verhältnisses von Monarchie, Administration und Individuum zueinander entwickelt. Theologen wie Juristen und Herrschaftstheoretiker beschrieben den Körper, wenn sie über die ausgewogenen Formen einer Herrschaftsverfassung oder das kommunale Ideal städtischer Selbstverwaltung redeten. Kartographen wie Opinius de Canistratis (14. Jh.) projizierten die Topographie der Welt auf den Körper, manchmal dem des Königs oder dem von Christus.“<sup>4</sup>

Dieses Bild spiegelt sich in der Architektur wider. Schon die Arche Noah wurde als Architekturallégorie für den Alten Bund verstanden, sie erschien als Bild für die alttestamentarische Gemeinschaft, die in ihren schützenden Wänden die Sintflut überdauern konnte.<sup>5</sup> Die frühen Kirchenväter interpretierten die Arche deshalb gerne als wichtigste Präfiguration der Ecclesia.<sup>6</sup> Das Bild der Gemeinschaft als Körper tritt jedoch besonders deutlich in der neutestamentarischen Bezeichnung der christlichen Gemeinschaft der Gläubigen als *corpus Christi mysticum* zutage – ein Bild, das sich wiederum in den großen Sakralbauten des Mittelalters widerspiegelt: Längsschiff und Querschiff der Kathedralen-Architektur verliehen der Figur des Gekreuzigten symbolischen Ausdruck.

Eine solche Körpermetaphorik findet in der Renaissance in den Entwürfen des Malers, Bildhauers und Baumeisters Francesco di Giorgio Martini noch einmal deutlichen Ausdruck. Von der „Ähnlichkeit der Stadt mit dem menschlichen Körper“<sup>7</sup> leitete er die Forderung ab, daß die verschiedenen Einzelarchitekturen und Stadtteile so aufeinander abzustimmen seien, daß ein harmonisches Stadtganzen entsteht. Er schrieb:

„Man muß bedenken, daß alle Teilungen und Glieder des Körpers von vollkommenem Maß und Umfang sind; genauso muß man dies bei der Stadt und bei anderen Gebäuden beachten. (...) Wenn man in einer Stadt keine Festung errichten muß, gibt man ihren Platz der Kathedrale, die mit ihrem vorgelagerten Platz zum Rathaus in Beziehung steht. Und auf der gegenüberliegenden Seite und Rundung des Nabels (sei) die zentrale Piazza. Andere Kirchen und Plätze sind gemäß den Händen und Füßen anzulegen. Und so wie die Augen, Nase, Ohren, Mund, Gedärme und andere Innereien und Glieder innerhalb und im Innern des Körpers nach seinem Bedürfnis und Nutzen angeordnet sind, so muß man es auch bei der Stadt beachten.“<sup>8</sup>

Doch schon in der Renaissance beginnt auch ein Prozeß, in dessen Verlauf diese Rolle der Architektur, den Gemeinschaftskörper zu symbolisieren, allmählich verschwinden wird. In der modernen Architekturtheorie spielt die Gleichsetzung von Körper, Gemeinschaft und Architektur kaum mehr eine Rolle. Natürlich

sind die modernen Stadtplaner zugleich Soziologen – sie interessieren sich für das Miteinander der Gemeinschaft. Ebenso beziehen auch die Architekten von Einzelbauten in ihre Überlegungen die Bedingungen ein, unter denen der menschliche Körper in den Industriegesellschaften zu leben hat. Aber beides bedeutet noch nicht, daß die architektonischen Entwürfe der Gegenwart dem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form verleihen. Im Gegenteil, es scheint keine zentralen Konzepte mehr für die architektonische Gestaltung der Großstädte zu geben, außer wenn es darum geht, einen immer dichterem Verkehr zu verflüssigen und die Städteplanung selbst den Bedingungen der Verkehrsmittel anzupassen. Was verbirgt sich hinter dieser Entwicklung?

Die nächstliegende Antwort lautet, daß sich in der Abwesenheit einer Architektur, die dem Gemeinschaftskörper symbolische Form verleiht, die Tatsache offenbart, daß es keinen Gemeinschaftskörper mehr gibt. Daß die Gemeinschaft nicht mehr in der Analogie zum Individualkörper eine Darstellung ihrer Einheit und Geschlossenheit sucht und mithin auch die Architektur den Auftrag verloren hat, dieses Verhältnis zu reflektieren. Doch eine solche Antwort hält einer Prüfung nicht stand. In Wirklichkeit gibt es den Gemeinschaftskörper mehr denn je. Schon mit der Renaissance, mit der Erfindung des Buchdrucks, der Vereinheitlichung von Währungen entstehen eng verwobene Gemeinschaften mit einem wachsenden Apparat von Versorgungs-, Verwaltungs- und Kontrolleinrichtungen, ohne die heute die wenigsten Einwohner der Industriestaaten überhaupt noch überlebensfähig wären. Diese Apparate funktionieren über das „Nervensystem“ der medialen Vernetzung, und sie sind zugleich das Produkt der beschleunigten Verkehrswege und Kommunikationsmittel des Nervensystems, das Entfernungen verkleinert oder zum Verschwinden gebracht hat. Das heißt, in der Neuzeit hat sich der Gemeinschaftskörper zugleich ausgeweitet und verdichtet. So ist die Antwort nach dem Ausbleiben einer Architektur, die ihm symbolische Form verleiht, vielleicht nicht in einem Zuwenig, sondern in einem Zuviel an Gemeinschaft zu suchen. In dem Mangel an Leere, an offenen Stellen im Gemeinschaftskörper.

Die Architektur des 19. Jahrhunderts mit ihren findigen Ingenieuren und Technikern versuchte, der Entwicklung des modernen Gemeinschaftskörpers noch Rechnung zu tragen. Mit den Schienen und Boulevards, die sie mitten durch Städte wie Paris und Berlin zog, mit ihren Bahnhöfen, Glaspalästen und Weltausstellungen reflektierte die Architektur und Ingenieurtechnik des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des erweiterten und verdichteten Gemeinschaftskörpers. Doch spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, mit der Entstehung der totalitären Gemeinschaftskörper, zeigte sich, daß diese Form von Technikgläubigkeit nicht mehr eine symbolische Form darstellte, sondern zur Grundlage selbst des Gemeinschaftskörpers geworden war. Unter den Faschisten in Italien, den Stalinisten in der Sowjetunion und den Nationalsozialisten in Deutschland wurde die Architektur, die einst dazu berufen war, im anthropomorphen Gebäude ein Bild für die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gemeinschaft zu geben, zum Motor eines zunehmend sich schließenden „Apparats“. Mehr noch: die rationale, technische, an den Bedürfnissen der Industrialisierung geschulte Architektur lieferte die theoretischen und praktischen Vorlagen, nach denen die mythischen Aspekte der faschistischen und nationalsozialistischen Ideologien in die Wirklichkeit umgesetzt werden konnten. In der „Dialektik der Aufklärung“ haben Horkheimer und Adorno auf dieses doppelte Gesicht von Moderne und mythischem Denken hingewiesen:<sup>9</sup> einerseits die religiösen und pseudoreligiösen Aspekte, die in der Ideologie der arischen Rasse und im Antisemitismus ihren Ausdruck fanden, und andererseits die technische Rationalität, die das Räderwerk der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschine ermöglichte.

Es waren keineswegs nur die Techniker und Ingenieure, die zu dieser Entwicklung beitrugen. Zwar wird am Beispiel der Entwürfe von Albert Speer immer wieder darauf hingewiesen, wie sehr nicht nur die Ingenieure, sondern auch die schöpferischen Baumeister und Stadplaner des 20. Jahrhunderts dem totalitären Gemeinschaftskörper Ausdruck verliehen. Seltener wird jedoch erwähnt, daß das auch für eine Architektur gilt, die nicht der Sympathie mit rechtsextremen politischen Bewegungen verdächtigt

werden kann. Auch in den Programmen und Manifesten des Bauhauses offenbaren sich Visionen eines Gemeinschaftskörpers, die nicht so weit entfernt sind von den nationalsozialistischen Phantasien eines hermetischen „Volkskörpers“. In seinem 1919 formulierten „Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar“ schreibt Walter Gropius:

„Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau –, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.“

Und im einleitenden „Manifest“ heißt es:

„Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommen den Glaubens.“<sup>10</sup>

Es versteht sich – und Gropius selbst schreibt es auch –, daß diesem Selbstverständnis von Architektur das Ideal des Kathedralenbaus zugrundeliegt. Aber während das 12. Jahrhundert in der Analogie von Gebäude und Körper die Entstehung einer Gemeinschaft herzustellen versuchte, die es noch nicht gab, war mit der Industriegesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts eine Gemeinschaft entstanden, die es nicht mehr erlaubte, die Architektur als symbolische Form zu betrachten. Sie war, ob sie es wollte oder nicht, zum ideologischen und technischen Werkzeug politischer Wirklichkeit geworden. Natürlich konnte 1919 noch niemand ahnen, welches Grauen die Verwirklichung der Metapher von der Gemeinschaft des „Einen Körpers“ bedeuten würde. Dennoch, so scheint mir, könnte sich der Mangel an Architekturtheorie heute, vor allem im wiedervereinigten Deutschland, auch damit erklären, daß das geistige Zusammenspiel von Modernität und Nationalsozialismus in der Architektur bisher nur unzulänglich thematisiert worden ist. Dieser Mangel an historischer Reflektion könnte seinerseits die Mischung von Hochleistungstechnik, mittelmäßiger Ästhetik und Machtgehebe erklären, die – man muß es sagen – große Teile der Neugestaltung Berlins kennzeichnen.

Sie werden jetzt verstehen, warum ich, in groben Zügen, den Umweg über das Mittelalter und das frühe 20. Jahrhundert machen mußte, um den Bruch darzustellen, der sich in den Arbeiten von Daniel Libeskind offenbart – wie auch in denen einiger anderer Architekten, die in diesem Jahrhundert der zerbrochenen Utopien der Architektur neue Wege gewiesen haben: die der Reflektion. Statt zu konstruieren, unterziehen sie das Bestehende der Analyse. Bevor ich darauf eingehe, noch ein paar Fakten zu Daniel Libeskind's Leben für die, die sie nicht ohnehin schon kennen:

Libeskind wurde 1946 in Lodz geboren, der Großteil seiner Familie überlebte nicht den Holocaust. Mit den Eltern nach Israel ausgewandert, studierte er dort zunächst Musik. 1960 kam er nach New York, wo er sich mit Malerei und Mathematik auseinandersetzte, bevor er an der Cooper Union School in New York Architektur studierte. 1965 nahm er die amerikanische Staatsbürgerschaft an. 1971 schloß er sein Studium der Architekturtheorie und Architekturgeschichte an der Universität Essex in England ab. Von 1978 bis 1985 war Libeskind Dekan der Architekturfakultät der Cranbrook Academy of Arts in Bloomfield Hills, Michigan. 1986 gründete er in Mailand das Architecture Intermundium, eine Ausbildungsstätte für Architektur, deren Leiter er bis 1989 blieb. Als 1989 sein Entwurf für den Erweiterungsbau des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum den ersten Preis gewann, zog Libeskind mit seiner Familie nach Berlin, wo er sich seitdem auch an anderen wichtigen architektonischen und städtebaulichen Wettbewerben beteiligt hat. Er hat an zahlreichen Universitäten in Europa, Nord- und Südamerika sowie in Japan gelehrt. Die Publikationsliste ist lang, ebenso lang die Liste der Ausstellungen, die seinem Werk gewidmet waren.

Daniel Libeskind – und mit ihm Nina Libeskind, die an seiner Arbeit zutiefst beteiligt ist – hat in mehr als einer Hinsicht neue Wege gezeigt, die eine Architektur nach dem Nationalsozialismus beschreiten kann. Und der Ort, an dem er diesen Weg aufgezeigt hat, liegt weder in den USA noch in Israel noch in Itali-

en (wo er überall zu Hause ist), sondern in Deutschland. Sein Entwurf für das Jüdische Museum von Berlin, dessen Bau nun so gut wie fertiggestellt ist, erscheint in mehr als einer Hinsicht wie ein Gegenentwurf zum Konzept eines hermetischen Gemeinschaftskörpers, der die Geschichte Deutschlands in diesem Jahrhundert gezeichnet hat.

Die „voided voids“, die Leerräume, die sich an mehreren Stellen durch die gesamte Höhe des Gebäudes ziehen, verleihen dem Vakuum, das der Holocaust hinterlassen hat, symbolischen Ausdruck: der Leere, die die deportierten und ermordeten Juden in der jüdischen Gemeinschaft wie im deutschen Geistesleben hinterlassen haben, der Leere der verbrannten Bücher, der Leere, die im Nationalsozialismus durch den Zusammenbruch aller Gesetze von Ethos und Menschlichkeit entstanden ist, und der Leere, die die Teilung Deutschlands in der Mitte Berlins zurückließ. Jede dieser Leerstellen ist heute, mehr als 50 Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus, weiterhin spür- und erfahrbar. „Der neue Erweiterungsbau,“ so sagt Libeskind selbst, „ist als ein Emblem konzipiert, in dem das Nicht-Sichtbare sich als Leere, als das Unsichtbare manifestiert.“<sup>11</sup> So stellen die „voided voids“ auch das moderne Konzept eines geschlossenen Gemeinschaftskörpers in Frage. Sie verleihen nicht der Einheit und Geschlossenheit, sondern dem Leerraum, der in den modernen Gemeinschaften so spärlich geworden ist, symbolischen Ausdruck.

Libeskind's Architekturentwürfe sind als Entwürfe für symbolische Orte zu begreifen, die die unsichtbaren Stellen markieren, an denen sich Vergangenheit und Zukunft, die Verstorbenen und die Lebenden, jüdische und nicht-jüdische Geistestraditionen treffen. So beinhaltet dieser Bau, wie sein Entwurf für das Felix Nussbaum-Museum in Osnabrück, auch die Erinnerung an jüdisches *Leben* in Deutschland. Er eröffnet den Raum für die *Kontinuität* jüdischen Daseins in Berlin und Deutschland. Die Begegnung von Vergangenheit und Zukunft soll sich in einer Architektur manifestieren, in der das Ungenannte überdauert, und in der, wie er sagt, „ein Nichtzweifeln an dem, das man nicht



sieht,“ seinen Ausdruck findet.<sup>12</sup> So hat Libeskind seinen Entwurf für das Jüdische Museum auch mit Schönbergs unvollendeter Oper „Moses und Aron“ verglichen. Hier geht es, so sagt er, um die Auseinandersetzung zwischen Bild und Schrift, „zwischen gesprochener und massenproduzierter Volkswahrheit und der geoffenbarten und unvorstellbaren Wahrheit“. Und so wie Moses „nicht in der Lage (ist), die Offenbarungen Gottes durch irgendwelche Bilder zu vermitteln“, sei auch Schönberg bei diesem Stoff an der Schöpfung eines „musikalischen Bildes“ gescheitert. Daher sei die Oper *notwendigerweise* unvollendet geblieben. Moses‘ Worte, die ohne Musik am Ende der Oper stehen – „Oh Wort, du Wort, das mir fehlt“ – beschreibt Libeskind als „a-musikalische Erfüllung des Wortes“.<sup>13</sup>

Libeskind beunruhigt – und das ist auch sein Anliegen: Er beunruhigt durch seine Entwürfe, in deren Ästhetik sich Geschichtsphilosophie und kulturdiagnostische Metaphern materiell umsetzen. Er betont immer wieder die Verantwortung des Architekten für die Lebensqualität der Gesellschaft – Lebensqualität hier aber nicht verstanden als Komfort, sondern als Eröffnung eines Raums, in dem es sich denken läßt. In diesem Kontext nimmt die Metapher des Baus als menschlicher Körper eine neue Form an. Die Mauern des Gebäudes werden zur Haut, unter der sich Denkräume verbergen. „Die Haut, die Kutte der Seele,“ so drückt er es einmal aus, „versteckt einen tauben Mönch, der Meinungen unter ihre Kapuze saugt“.<sup>14</sup> Seine Entwürfe schaffen Räume für das Gedächtnis, Voraussetzung für jede Form von Denken. „Bedeutsame Architektur zu schaffen,“ so sagt er, „heißt nicht, Geschichte zu parodieren, sondern sie zu artikulieren, heißt nicht Geschichte auszulöschen, sondern sich mit ihr auseinanderzusetzen.“<sup>15</sup> So ist Libeskind nicht nur Erbauer, er verhindert auch das Bauen, wenn dieses zur Auslöschung des Gedächtnisses beizutragen droht. Als die Stadt Oranienburg 1993 neben die Gedenkstätte des Konzentrationslagers Sachsenhausen den Bau einer großen Wohnsiedlung plante und einen Wettbewerb ausschrieb, zu dem auch Libeskind eingeladen wurde, reichte er einen Entwurf ein, der nicht eine Wohnsiedlung, sondern den Erhalt und die Gestaltung der Gedenkstätte vorsah.

Sein Entwurf, der bei den Beratungen der Jury einen dramatischen Streit heraufbeschwor, führte schließlich dazu, daß die Stadt von den Bauplänen wieder Abstand nahm.

Architektur stellt für Libeskind eine Form von Sprache dar, eine Denkstruktur, die Umsetzung von Metaphern in eine Form, die materiell, also Gebäude ist und zugleich Sprache bleibt, zur historischen Reflektion anregt. Die moderne Architektur, so sagt er, darf weder auf einer „ultimativen Beherrschung der Technik“ beruhen, noch „mittels stummer Monumente ihre eigene Tradition erfinden“. Vielmehr muß sie bestrebt sein, eine „tiefer Ordnung zu erforschen, die nicht allein in sichtbaren Formen, sondern auch in unsichtbaren und verborgenen Quellen verankert ist, die die Kultur selbst – das Denken, die Kunst, die Literatur, den Gesang und die Bewegung – speisen.“<sup>16</sup> Das heißt, bei ihm wird die Architektur zum Abbild eines umfassenden Begriffs von „Kultur“: Sie bezeichnet die Gesamtheit der ungeschriebenen, unausgesprochenen Gesetze, nach denen Menschen denken, handeln, fühlen. Aber sie versteht sich nicht als Instrument, das die Gesetze schreibt, sondern als Werkzeug ihrer Entzifferung. Die Erschließung dieser Gesetze, die in einer säkularen Gesellschaften nicht minder wirkungsmächtig sind als in Gesellschaften mit festgelegter religiöser oder ideologischer Tradition, gehört heute zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur- und Kunstwissenschaften - und das Werk von Daniel Libeskind liefert einen bedeutenden Beitrag zu dieser Erschließung.

So liegt es nahe, daß es die Kultur- und Kunstwissenschaften sind, die dieser Universität, gelegen im Zentrum der alten und neuen Hauptstadt, vorgeschlagen haben, dem Architekten Daniel Libeskind die Ehrendoktorwürde zu verleihen. Dazu abschließend ein Aphorismus von Daniel Libeskind aus seinen „Visionen für Berlin“. Es geht darin um den Menschen, aber der Satz läßt sich auch auf die Konzeption der Hauptstadt übertragen: „Einen Menschen in einer Sekunde zu erschaffen, braucht seine Zeit ...“<sup>17</sup>

## Anmerkungen

1. zit. n. Bruno Reudenbach, Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter. In: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München (Fink-Verlag) 1992, S. 171.
2. Vitruvius, De architectura libri decem. Zit. n. Reudenbach, S. 172.
3. Ebda. S. 177.
4. Miri Rubin, Der Körper der Eucharistie. In: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (a.a.O.) S. 30.
5. Reudenbach (a.a.O.) S. 186.
6. vgl. Hartmut Boblitz, Die Allegorese der Arche Noahs in der frühen Bibelauslegung. In: Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 150-170.
7. Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura ingegneria e arte militare. Zit. n. Reudenbach, S. 174.
8. Ebda. S. 175.
9. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969.
10. Walter Gropius, Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919. In: Bauhaus Weimar 1919-1924, Materialien zum Bauhaus, hg. v. Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin 1996, S. 52.
11. Daniel Libeskind, Between the Lines. In: Daniel Libeskind, Katalog z. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, hg. v. Kristin Feireiss, Berlin (Ernst und Sohn) 1992.
12. Ebda. Libeskind zitiert hier den Hebräerbrief 11,1.
13. Ebda.
14. Daniel Libeskind, Vom Pflaster aus fischen. In: Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin, hg.v. Angelika Stepken, Dresden und Basel (Verlag d. Kunst) 1995, S. 32.
15. Daniel Libeskind, Die Banalität der Ordnung. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 150.
16. Daniel Libeskind, Symbol und Interpretation. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 223.
17. Daniel Libeskind, Beurteilung eines Tages Traumas oder Ein Zweiter Blick auf Sisyphos. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 63.

